خرس‌های پاندا
به روایت یک ساکسیفونیست که دوست دختری در فرانکفورت دارد

نویسنده: مانئی ویسنی‌یک - مترجم و کارگردان: تینوش نظم‌جو
بازیگران: شهرام حقیقت‌دوست، مهشاد مخبری
ساکسیفونیست: ایمان جعفری پویان
طراح صحنه، دیوارکوب و برنوشت: سیامک احصایی

عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عکس‌ها: عباس کوثری

ریتم کند را دوست دارم

برخلاف انتظارمان، تینوش نظم‌جو ساده و بی‌ادعا به دفتر مجله آمد؛ برخلاف اجرایش از نمایش‌نامهٔ خرس‌های پاندا. **با آگاهی از پیشینه‌اش و فعالیت‌هایش در فرانسه، خودمان را برای یک چالش درست و حسابی آماده کرده بودیم و حرف هم زیاد داشتیم. اما او خیلی دمکرات و خوش‌رو به حرف‌های‌مان گوش داد و حرف‌های خودش را هم زد. دلایل‌مان را گفتیم و دلایل‌اش را گفت، کمی ما قانع شدیم و کمی او. کمی ما کوتاه آمدیم و کمی او. اگرچه با تمام این اوصاف نمی‌توان منکر تسلط او بر طراحی فضا، دکور، میزانسن، تکنولوژی، سینما و در یک کلمه، خلاقیت شد، و شخصیتی پرشور و پرانرژی که این ویژگی‌ها به اثرش نیز تسری یافته است.**

ب.م.

تینوش نظم‌جو متولد سال ۱۳۵۲ تهران. نصف زندگی‌اش در ایران گذشته و نصف دیگرش در فرانسه. در رشتهٔ سینما در مدرسهٔ اسفای پاریس تحصیل کرده است و این یکی از رشته‌های متعددی‌ست که او در آن‌ها به تحصیل اشتغال داشته است. چند فیلم در فرانسه ساخته و عمدهٔ فعالیت‌اش در زمینهٔ نوشتن، ترجمه و کارگردانی تئاتر و سینماست. نمایش **خرس‌های پاندا** هجدهمین نمایش اوست که به صحنه می‌آید. او در سال ۱۹۹۳ یک گروه تئاتری تشکیل داده به نام اتوپیا که حاصل فعالیت آن، اجرای نمایش‌نامه‌هایی از هارولد پینتر، اوژن یونسکو، ژان تاردیو، ساشا گیتری، ابراهیم مکی، رضا قاسمی و محسن یلفانی بوده است. نمایش‌نامهٔ **قوی‌تر از شب** محسن یلفانی را به فرانسه ترجمه کرده که چند جایزه را برای او به ارمغان آورده. نمایش **خرس‌های پاندا** اولین اجرای او در ایران است.

ب.م: چه‌طور با ماتئی ویسنی‌یک آشنا شدید؟

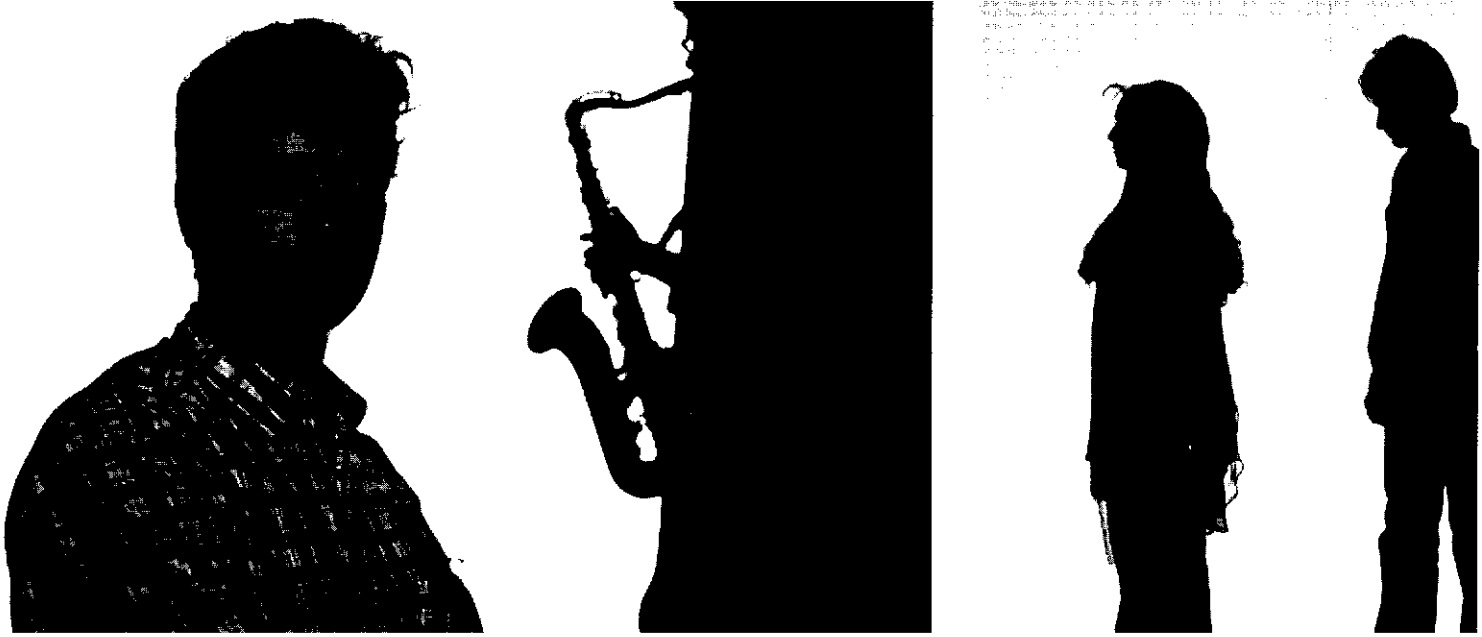
او نمایش **خیانت** هارولد پینتر را که ما کار کرده بودیم، دیده بود و خیلی هم خوشش آمده بود. سر آن اجراها باهم آشنا شدیم. من هم‌زمان یک مجلهٔ تئاتری هم درمی‌آوردم به نام همان اتوپیا. یک شماره از مجله را اصلاً به ماتئی اختصاص دادم. اگرچه او در فرانسه زیاد معروف نیست، اما به‌نظرم می‌آمد که یکی از بهترین نویسندگان حاضر در فرانسه است. وقتی برگشتم ایران، نمایش‌نامهٔ **خرس‌های پاندا** در چمدانم بود، اما نمی‌دانستم جامعهٔ الان ایران به چه نوع نمایشی احتیاج دارد. شش هفت ماه طول کشید تا جامعهٔ خودم را بشناسم. آن‌موقع بود که متوجه شدم که نمایش **خرس‌های پاندا** چه‌قدر به جامعهٔ امروز ایران می‌خورد و چه‌قدر آشنایی با آن ضروری است. وقتی ترجمهٔ نمایش‌نامه، توسط نشر ماه‌ریز چاپ شد، فروش‌اش خیلی بالا بود.

ب.م: ماتئی ویسنی‌یک چه‌طور آدمی است؟ وقتی نمایش‌نامهٔ خرس‌های پاندا **را می‌خوانی، شخصیت جذابی به‌نظر می‌رسد.**

ماتئی آدم بسیار آرام و مهربانی است. در کمال سادگی، تمام آن راز و جادویی که در آثارش می‌بینی، در خود او نیز هست. در نگاهش، در برخوردش و در حضورش. روی کارش بسیار متمرکز است. از جوانی به نوشتن شعر و داستان می‌پرداخته. هزاران شعر دارد که کم‌کم بعضی از آن‌ها تبدیل به داستان و نمایش‌نامه شده‌اند. در واقع سوژه‌های شعری‌اش به نمایش‌نامه‌نویسی رسیده. درنتیجه دنیای رویایی آثارش با شعر نسبت نزدیکی دارند. او هنوز هم شاعر است و شعر می‌گوید. در کشوری می‌زیسته که اکثر آثارش دچار سانسور شده، درنتیجه مجبور بوده با این مقوله بجنگد و چه راهی بهتر از شعر که استعاره‌ای است. هیچ‌کدام از نمایش‌نامه‌های او تا زمانی که در رومانی زندگی می‌کرده، نه چاپ شده و نه به اجرا رسیده. درحالی‌که به‌محض این که پایش به فرانسه می‌رسد و آثارش به فرانسوی چاپ و اجرا می‌شوند. در مصاحبه‌ای که من با او انجام داده‌ام، گفته که برایش بسیار جالب است که آثاری را که در گوشهٔ اتاق خانهٔ کوچکش در انزوا نوشته، حالا بُعد جهانی یافته‌اند و دارند در فرانسه و تمام دنیا اجرا می‌شوند. درحالی‌که آن موقع رفتن خودش به غرب یک رؤیا بود. او معتقد است که هر نمایش‌نامه باید یک جنبهٔ اجتماعی داشته باشد و به جامعهٔ خودش نزدیک باشد. اما باید قدرت ادبی‌اش هم زیاد باشد. تلاش می‌کند هر صفحه‌ای که می‌نویسد، ادبیات باشد، نه فقط اعتراض.

م.ا.م: شما درطول نمایش از نمادهای بسیاری استفاده کرده‌اید، سیب، رنگ‌هایی که از دیوار فرو می‌ریزند، قفس‌ها... که هرکدام مفاهیم مختلفی را به مخاطب القا می‌کرد. اما به‌نظر می‌رسد که پرداختن به این نمادها و مفاهیم، از اهمیت خود اثر بیش‌تر شده و اهمیتِ اصلِ اثر را در درجهٔ دوم قرار داده.

این نمایش از نظر متنی نمایش بسیار ساده‌ای است. نه زبان پیچیده‌ای دارد و نه شخصیت‌های پیچیده‌ای. برای این نمایش، معتقد بودم که متن برای خودش کافی است. اگر می‌خواستم خیلی به متن بپردازم، توی تله می‌افتادم. زیرا نمایش بسیار سختی است برای اجرا و به‌همان‌اندازه اجرایش پیچیده است. انتخاب کارگردان در این بین، در پیدا کردن روش اجرای آن بسیار مهم است. اگر می‌خواستم به متن بپردازم، مجبور بودم به نمادهای مختلف آن معنی بدهم و برداشت خودم را به مخاطب تحمیل کنم. اما تمام زیبایی این نمایش‌نامه به این است که هرکس برداشت خودش را بکند. متن ابهام‌آمیز است. در ذهن مخاطب سؤال‌هایی پیش می‌آید که درنهایت برای آن‌ها جوابی پیدا نمی‌کند. من تمام تلاشم بر آن بود که آن ابهام را در اجرایم به‌وجود آورم و حس‌هایی که به‌عنوان خواننده، مترجم و کارگردان نسبت به متن داشتم به مخاطب منتقل کنم. این حس‌ها، می‌توانند قطعی و منطقی نباشند. بسیار هم غیرمنطقی باشند. چون نمایش‌نامه هم همین‌طور است. این حس‌ها را در جزئیات آوردم و فکر نمی‌کنم که به متن لطمه‌ای زده باشد. زیرا متن بسیار ساده و شفاف است، مثل شکسپیر نیست که شما را مجبور کند که برای عبارات‌اش تعبیر پیدا کنید. درست است که کار کارگردان این است که به متن معنی دهد، اما این قضیه درمورد بعضی نمایش‌نامه‌ها صدق نمی‌کند. ازجمله **خرس‌های پاندا**، زیرا معنی در درونش وجود دارد، پس کارگردان باید فرمی را پیدا کند که در آن، مخاطب بتواند احساسات جدیدی را در درونش پیدا کند.



گفت‌وگو با تینوش نظم‌جو، کارگردان «خرس‌های پاندا»

■ بی‌تا ملکوتی/ماندانا اعتمادمقدم

ب.م: اما دغدغهٔ فرمی که شما در اجرای این کار داشته‌اید و وارد کردن به نوعی تکنولوژی به زعم من و عناصر تصویری، مخاطب را کمی از تم اصلی داستان جدا می‌کند. به‌عنوان مثال در آن صحنه‌ای که رنگ‌ها شروع می‌کنند از دیوار فرو ریختن، تمام کسانی که در دور و اطراف من نشسته بودند، فقط به رنگ‌ها نگاه می‌کردند و از همدیگر می‌پرسیدند که منشاء این رنگ‌ها کجاست و چگونه این کار دارد صورت می‌گیرد. درحالی‌که یکی از زیباترین و کلیدی‌ترین صحنه‌های نمایش، درحال اجرا بود. به‌نظر من تا این حد استفاده از ترفندهای مختلف، مخاطب را از مسیر و هدف اصلی دور می‌کرد.

دغدغهٔ من در ایران این بود که نمایشی اجرا کنم که فراتر از متن و از خود اجراء اتفاقی به‌وجود آورد. می‌خواستم با مخاطب خودم برخورد دیگری داشته باشم. انتظارم از مخاطب‌ام خیلی‌زیاد است. دوست ندارم که مخاطب بیاید داخل سالن، راحت بنشیند و راحت نگاه کند. یک ساعت زیبا و لذت بخشی را بگذراند و برگردد خانه‌اش. تئاتری که من کار می‌کنم، این نوع تئاتر نیست. ذهن مخاطب باید درحین دیدن نمایش، فعال باشد. دیدن این نمایش، آسان نیست. برای تماشاچی نمایش سختی است. نمایش من ریتم کندی دارد و همان لحظات کند، لحظات مهمی هستند. ریتمی که مخاطب را وادار می‌کند تا تمرکز زیادی داشته باشد تا بتواند وارد نمایش بشود. در غیر این صورت زود خسته می‌شود. من همیشه تئاتر را با هنر مجسمه‌سازی مقایسه می‌کنم. تئاتر باید برای مخاطب مثل یک مجسمه باشد. شما نمی‌توانید درمقابل یک مجسمه روی صندلی لم بدهید. باید از جای‌تان بلند شوید، دورش بگردید، بروید عقب، زاویهٔ دیدتان را عوض کنید. آن‌هم نه یک‌بار، بلکه چندبار. در تئاتر هم ذهن مخاطب باید از جای خود بلند شود و دور اثر چرخ بزند. ممکن است تماشاگر با یک‌بار دیدن نمایش من گیج شود. این تئاتر را باید بیش از یک‌بار دید. و دنبال آن نبود که آخرش چی می‌شود. باید با بازیگران و کارگردان همراه بازی شد و خود را رها کرد. مخاطب باید هم‌پای بازیگر زحمت بکشد و عرق بریزد. و درکل هم از نتیجهٔ کارم راضی هستم. من اصلاً فکر نمی‌کردم که نمایش من به این اندازه مخاطب پیدا کند. من به مخاطب روشنفکر و عام اعتقاد ندارم. مخاطب نمایش من به دو دستهٔ فعال و منفعل تقسیم می‌شوند.

ب.م: شما که تا این اندازه به مخاطب فعال و مخاطبی با ذهن تربیت شده معتقدید و شاید با این نوع کار، چنین مخاطبی را هم پرورش می‌دهید، یک تناقض در کارتان دیده می‌شود. شما شهرام حقیقت‌دوست را برای نقش مرد انتخاب کردید. خیلی از مخاطب‌های شما فقط به‌خاطر دیدن او به دیدن نمایش شما می‌آیند و این دسته را نمی‌توان جزو مخاطب متمرکز و فعال به‌حساب آورد.

من به علت این که خیلی کم در ایران بوده‌ام، با جامعهٔ سینمایی و تلویزیونی آشنایی چندانی ندارم. وقتی شهرام حقیقت‌دوست را که آمده بود برای ایفای این نقش، برای اولین‌بار دیدم، هرگز او را قبلاً ندیده بودم و اصلاً او را نمی‌شناختم. من برای ایفای این نقش بازیگرهای زیادی دیدم؛ هم بازیگران تئاتر و هم سینما. ایده‌ام برای ایفای این نقش، یک بازیگر چهره نبود. اگرچه برای ورسیون دیگری از کار به آتیلا پسیانی هم فکر کرده بودم. اما درنهایت شهرام حقیقت‌دوست انتخاب شد. زیرا من دنبال یک بازیگر لحظه‌ای بودم. شخصیت‌های این نمایش هیچ هویت و روانکاوی ندارند و در لحظه اتفاق می‌افتند. او می‌توانست لحظه‌هایی را که من می‌خواستم دربیاورد. لحظه‌هایی احساسی و نه تکنیکی. اصلاً چه اشکالی دارد یک ستاره، مخاطب عادی را به سالن‌های تئاتر بکشاند؟ مخاطبی که حتی یک‌بار هم پایش را توی سالن تئاتر نگذاشته. درضمن من به پرورش مخاطب اعتقادی ندارم. قرار نیست کسی معلم کسی باشد.

م.ا.م: نه، مسئله آموزش نیست، مسئله دیده شدن اثر است. به‌عنوان مثال یک جوان هجده‌سالهٔ آمریکایی یک سینمایی حرفه‌ای محسوب می‌شود، حتی اگر سواد سینمایی نداشته باشد. زیرا تعداد فیلم‌هایی که از کودکی تا به امروز دیده به‌قدری زیاد بوده که از او یک مخاطب پرورش یافته، ساخته.

ب.م: شاید من منظورم را بد بیان کردم. شما گفتید که من مخاطبی که بیاید روی صندلی لم بدهد و از کار لذت ببرد، نمی‌خواهم. می‌خواهم مخاطب روی جزئیات اثر من متمرکز باشد تا آن‌را از دست ندهد.

منظور من از لذت، مفهومی است که در ایران رایج است. یعنی دیدن تصاویر قشنگ، سنوگرافی زیبا و حرکات موزون. اگر کسی از حضور بازیگر من لذت می‌برد و هم‌زمان تفکرش هم به کار بیفتد، من به هدف خودم رسیده‌ام.

م.ا.م: ضرورت استفاده از فیلم و تکنولوژی تا این‌حد را در چه می‌دیدید؟ پرده‌ای که از ابتدا تا انتهای نمایش در صحنه دیده می‌شود و این همه تصویری که روی آن‌ها نقش می‌بندد. تا اندازه‌ای استفاده از فیلم به‌عنوان تخیل یا رؤیا یا اتفاقات ماوراءطبیعی در این متن منطقی به‌نظر می‌رسد. اما بیش‌از‌حد است.

من همین نمایش را در فرانسه هم اجرا کردم. آن‌جا با استفاده از بدن بازیگر و کریوگرافی، متن را اجرا کردم. اما برای اجرای آن در ایران مشکل داشتم. چون امکان نداشت همان اجرای فرانسه را در ایران اجرا کنیم. هرکس متن را می‌خواند، از اجرایش در ایران ابراز تعجب می‌کرد. من باید راه‌حل‌هایی برای آن پیدا می‌کردم. این نمایش برخورد و انعکاس دنیای مجازی و مردهٔ تصویر و دنیای تئاتری زنده است. من می‌خواستم گذرگاه این مرد را از یک دنیا به دنیای دیگر نشان دهم. در این ۹ شب، زن که می‌تواند، مرگ باشد

عکس: علی کوثری

یا فرشته و یا تعبیر دیگری، زاویهٔ نگاه و فکر مرد را تغییر می‌دهد. آن پرده بخشی از تخیل و ذهن مرد است. در جاهایی می‌تواند وارد آن شود و در جهای دیگری نمی‌تواند. در جاهایی یاد می‌گیرد به آن نزدیک شود و در جاهایی دیگر، امکانش وجود ندارد. در جاهایی قبول‌شان می‌کند و در جاهایی نمی‌کند. می‌خواستم از تئاتر به دنیای سینما بروم.

ب.م: نمایش، گذر مرد از ۹ شب یا ۹ مرحله است، توسط زنی که می‌تواند عشق باشد یا مرگ و یا هر چیز دیگری. یعنی ۹ شب درآمیختن که بر این ۹ شب بودن و همبستری تأکید زیادی شده منظورم وجه متافیزیکی آن است. شما به‌علت محدودیت اجرا بار این نکته را روی عناصر دیگری، از جمله طراحی صحنه، تصاویر و دیگر عناصر گذاشته‌اید، اما بار اصلی روی دوش بازیگران افتاده. درنتیجه بازی‌شان به‌سوی نوعی اغراق و تصنعی بودن کشیده می‌شود. به‌عنوان مثال صحنه‌ای که پایان شب اول است و کسانی در خانهٔ میشل را می‌زنند، در نمایش‌نامه اتفاق دیگری می‌افتد اما روی صحنه، بازی بازیگران به‌طرف کمدی می‌رود.

آن صحنه بیش‌تر برای من یک صحنهٔ بازی است. بازی بین یک مرد و یک زن. قسمت عمدهٔ این نمایش‌نامه برمی‌گردد به همان بهشت از دست دادهٔ همهٔ ما یعنی کودکی‌مان. و آموختن عشق برای فریب دادن مرگ و فنا. این ۹ شب یعنی یادگرفتن عشق. یعنی بازگشت به کودکی‌مان. زیرا بچه‌ها زودتر از همه، یاد می‌گیرند و از طریق بازی هم این کار را انجام می‌دهند. برای من بازی از آن وجه متافیزیکی هم‌آمیزی مهم‌تر بود. رابطهٔ این دونفر برای من مثل رابطهٔ دو کودک بود. اگر در بازی بازیگران‌ام اغراق دیده می‌شود، برای این است که کودکان اغراق می‌کنند.

م.ا.م: فضای نمایش‌نامه یک فضای عارفانهٔ شرقی است و مخاطب شرقی با این نوع عرفان آشنایی دارد. شاید این ریتم کندی که شما انتخاب کرده‌اید و این میزان مکث برای مخاطب غربی لازم باشد، زیرا او با عرفان شرقی آشنا نیست، اما مخاطب ما را خسته می‌کند.

مکث، سکوت و ریتم کند اصلاً متعلق به تئاتر است. ریتم سریع برای تلویزیون خیلی خوب است. برای کلیپ، برای چیزهایی که در دنیای مصرفی خیلی خوب جواب می‌دهند. سرعت در تئاتر هیچ حاصلی ندارد، جز سرعت. حداقل در تجربیاتی که من داشته‌ام ریتم تند حاصلی نداشته. البته این بحث یک بحث سلیقه‌ای است. ریتم کند تمرکز به وجود می‌آورد، همین‌طور کم‌نور و کم‌رنگ بودن عناصر داخل صحنه. من نمایش‌نامهٔ تک‌نفره‌ای از بکت کار کردم که سیزده دقیقه طول می‌کشید تا نور به جایی برسد که بتوانیم قسمت کمی از بازیگر را ببینیم و این قضیه به‌جای این که تماشاگر را خسته کند، تمرکزش را ده‌برابر می‌کرد. این دعوتی است از تماشاگر تا دنیای خودش را عوض کند و وارد جهان تعمق و تعقل شود. ریتم کند به ناخودآگاه انسان‌ها نزدیک‌تر است.

م.ا.م: هر اثری، ریتم مناسب خود را می‌طلبد. اما شما طوری صحبت می‌کنید که انگار فقط ریتم کند است که تمرکز و تفکر ایجاد می‌کند و صحیح است.

من درمورد تئاتری صحبت می‌کنم که دوست دارم و کار می‌کنم. حکم کلی صادر نمی‌کنم. اما هر نمایشی ریتم به‌خصوص خودش را ندارد، وگرنه یک نمایش‌نامه توسط هر کارگردانی اجرا شود، باید مدت‌زمان مشخصی داشته باشد. درحالی که ریتم برمی‌گردد به انتخاب کارگردان. این ریتم در نمایش **خرس‌های پاندا** به‌نظر من صحیح‌ترین ریتم است. اما ممکن است کارگردان دیگری این نمایش را با ریتم بسیار سریع کار کند و به‌نظر خود من هم درست باشد. حتی اگر بخواهم شش ماه دیگر همین نمایش را کار کنم، شاید طور دیگری بشود.

ب.م: دیدن نمایش شما، کل ذهنیت من را نسبت به نمایش‌نامه به‌هم ریخت. شاید این بحث خیلی نتواند علمی باشد، زیرا متعلق به دنیای حس‌های آدم است. به‌نظر من نمایش‌نامهٔ خرس‌های پاندا یک نمایش‌نامهٔ تراژیک است با فضایی غمناک درمورد تنهایی یک آدم. اما نمایش شما به‌طرف یک فضای Fun و کمیک می‌رود.

خیلی خوب است که نمایش من موفق شده ذهنیت شما را به‌هم بریزد. شما قرار نیست که بروید و ذهنیت خودتان را دوباره ببینید. امکان هم نداشت که من بتوانم کاری انجام دهم که به زیبایی ذهن شما باشد. تئاتر باید یک اتفاق غیرمنتظره باشد. من هم قبول دارم که نمایش‌نامهٔ **خرس‌های پاندا**، نمایش‌نامهٔ تراژیکی است. اما در دل کمدی هم می‌توان تراژدی را یافت. من این نمایش‌نامه را به‌صورت امپرسیونیسم کار کردم، نه اکسپرسیونیسم؛ یعنی لحظه‌ها. من لحظه‌های تراژیک هم در این کار دارم. لحظه‌های تنهایی مرد. مثل لحظه‌ای که دارد در تنهایی به صدای ساکسیفون‌اش همراه با آواز زن گوش می‌کند و زن دارد آواز «الزا»ی آراگون را می‌خواند. این نمایش‌نامه می‌گوید که همگی ما در این دنیا تنها هستیم و بهشت‌مان را گم کرده‌ایم.

ب.م: به‌عنوان مثال مدل لباس شخصیت زن و کلاه‌گیس‌هایی که بر سر می‌گذارد و هر صحنه هم کلاه‌گیس‌ها هی عوض می‌شوند، فضای نمایش را خیلی فانتزی کرده.

ما در این جا محدودیت‌هایی داریم که نمی‌شود منکر آن‌ها شد. یا باید سر بازیگران زن روسری بگذاریم یا کلاه. یکی از جزئیاتی که رویش کار کردیم، همین کلاه‌گیس‌ها بود. این زن فقط متعلق به این مرد نیست. روزها زن جاهای مختلفی می‌رود و فقط شب‌هایش را به این مرد اختصاص می‌دهد درضمن دنیای ماتئی ویسنی یک دنیای فانتزی است. و دنیای فانتزی دنیای جذابی است. اصلاً تئاتر اروپای شرقی خیلی فانتزی است. آمیخته با گروتسک و رویا.

م.ا.م: پس اختلاف میان لباس زن و لباس مرد از کجا می‌آید؟ مرد لباسی کاملاً معمولی و امروزی پوشیده، درحالی که زن لباس عجیبی بر تن دارد.

جنس این دونفر یکی نیست، فقط در جاهایی به‌هم می‌رسند. آن‌جایی که هر دو مسخ می‌شوند. زن از یک لباس رنگارنگ و فانتزی می‌رسد به یک لباس یکدست سیاه و مرد هم دوباره با همان ملافه‌های سفید ظاهر می‌شود، یعنی یک سادگی بدوی.

ب.م: تعویض صحنه‌ها، ریتم نمایش را می‌انداخت. در اوایل نمایش خود بازیگران صحنه را تعویض می‌کردند و مدت‌زمان کوتاهی طول می‌کشید تا برسیم به صحنهٔ بعدی، اما از اواسط نمایش آدم‌هایی وارد صحنه می‌شوند و زمان تعویض صحنه هم طولانی‌تر می‌شد. یعنی نمایش، قراردادی را که با مخاطب گذاشته بود، نقض می‌کرد.

این مسئله اجتناب‌ناپذیر بود، زیرا ما یازده‌بار تعویض صحنه داشتیم. در جاهایی که لازم بود موسیقی پخش می‌کردیم و در لحظاتی که باید مخاطب به سکوت گوش دهد، می‌گذاشتیم که تعویض صحنه در سکوت انجام شود. ◀